

PAULA REGO: O TEMPO – PASSADO E PRESENTE OU A PEQUENA HISTÓRIA DA HISTÓRIA DA PINTURA

SUSANA RUA

AURA BARRETO

AGNELO VIEIRA

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa

Ao centro, a figura masculina domina a composição. A idade, já avançada no tempo, sulca-lhe o rosto, pinta-lhe de cinzento o cabelo, estagna-lhe o olhar. É a presença que dialoga com a adolescente, pequena e andrógina, sentada à esquerda, debruçada sobre a folha em branco que, contudo e apesar disso, se esforça por esconder. Sobre o aparador a caravela, o hipopótamo e a estatueta de contornos femininos, que as vestes acentuam, remetem para a memória do tempo passado, tal como os objectos e pinturas que povoam as paredes definidoras do espaço interior onde a cena se desenvolve. É um espaço fechado, iluminado pela claridade vinda da porta que, ao fundo, se abre para o mar. Nela um outro diálogo se processa, agora entre a mulher idosa, de saia azul, e a menina da saia amarela, que se encontra no exterior. Todas as personagens parecem alheadas do bebé envolto no seu casulo verde, confiando ao anjo, que encima o berço, a sua protecção. É ele o único que nos olha... surpreso, expectante, curioso?

I.

O Tempo – Passado e Presente, pintura de Paula Rego, integra o acervo do CAMJAP-FCG (Fig. 1). Datada de 1990, esta obra foi a segunda realizada pela pintora enquanto Artista Associada da National Gallery¹. Antecedida por *A Prova*², que forma par com *A Madrinha do Novilheiro* produzida num contexto anterior ao convite da National Gallery, *O Tempo – Passado e Presente* constitui-se como a primeira obra completamente pensada com base na colecção do Museu. No caso de

¹ Estatuto que pressupõe da parte do artista convidado a produção *in loco* de uma obra directamente relacionada com o acervo do museu, fomentando-se, assim, numa estratégia de proximidade com os artistas contemporâneos, a reflexão e a reinterpretação da obra dos grandes mestres do passado. Desta forma, a National Gallery tanto mantém actual a sua colecção como a dinamiza, afirmando a sua relevância na actualidade Cf. Neil MacGregor, 1992, s/p.

² Para a realização de *A Prova*, primeira obra produzida para a National Gallery, Paula Rego estudou o tratamento conferido aos panejamentos pelo pintor holandês Jan Steen em *Os Efeitos da Intemperança* (c. 1662-3), sendo que para as figuras do biombo se baseou em *Sansão e Dalila* (c. 1490) de Mantegna. Cf. Wiggins, 1992.



Fig. 1 – Paula Rego, *O Tempo – Passado e Presente*, 1990, Acrílico sobre papel colado em tela, 183 × 183 cm, FCG-CAMJAP, Lisboa.

³ Como a artista salienta: “O *S. Jerônimo*, de Antonello é uma pintura mágica – uma casa dentro de uma igreja, mas não dentro da casa dele, um pequeno leão corre para nós, vindo do fundo. É um quadro mágico. De qualquer maneira, queria fazer um retrato de um amigo meu, o Keith, como o santo, sentado no quarto com as suas memórias. Algumas destas memórias provêm de quadros da National Gallery e outras são inventadas.” Paula Rego *apud* Wiggins, *Ibidem*.

⁴ Pintor e crítico de arte, Keith Sutton assinou a primeira crítica ao trabalho de Paula Rego, após a sua participação na colectiva *Six Artists* promovida em 1965 pelo Institute of Contemporary Arts, publicada na imprensa inglesa. Cf. “Paula Rego: every Picture tells a story”, *London Life*, 19 Março, 1966.

O Tempo..., para além da obra que desencadeou o processo criativo – *São Jerônimo na sua cela*, um óleo pintado c. 1475 por Antonello da Messina³ (Fig. 2) –, foram também apropriadas, entre outras, pinturas de Hans Memling, Francisco de Zurbarán e Gerrit van Honthorst, que preenchem o segundo plano do centro da composição e servem de pano de fundo à figura central – S. Jerônimo ou Keith Sutton?⁴ O processo criativo de Paula Rego inviabiliza qualquer tentativa de interpretação estanque e linear. Somatório de experiências vivenciadas em contextos culturais distintos, de referências pictóricas, literárias, cinematográficas, musicais e de uma cultura visual vastíssima, o arquivo de memórias da artista revela-se-nos, a cada nova pintura, como uma linguagem polissêmica constantemente renovada. Relativamente ao projecto realizado a convite da National Gallery, no qual *O Tempo...* se inclui, é a própria Paula Rego a oferecer-nos pormenores do seu processo criativo:

Tive muito medo e fiquei com uma certa apreensão! Mas para encontrar o nosso próprio caminho é necessário encontrar a nossa porta, como Alice. Ao tomarmos demasiadamente de uma mistura ficamos grandes demais, depois tomamos demasiado de outra e ficamos pequenos demais. Temos de encontrar a nossa própria entrada para as coisas... e eu pensei que a única maneira de nelas penetrar é,



Fig. 2 – Antonello da Messina, *S. Jerônimo na sua cela*, c. 1475, óleo sobre madeira, 45.7 × 36.2 cm, National Gallery, Londres.

digamos, pela cave... Precisamente onde fica o meu estúdio! Assim, posso trepar lá acima, apanhar as coisas e trazê-las comigo para a cave, onde posso comê-las. E o que trago aqui para baixo varia imenso, trago sempre alguma coisa para a minha toca. Aqui sou uma espécie de caçadora furtiva. (apud Wiggins, 1992: s/p)

A assimilação e maturação das fontes, independentemente da sua origem erudita ou popular, tal como a sua capacidade de fantasiar sobre um referente real e a curiosidade que o novo ou desconhecido desperta em si, potenciam o imaginário, a improvisação contínua, a forte carga irônica (por vezes dramática) que investe nas histórias que dão corpo às suas pinturas, autênticas narrativas visuais. Marina Warner (1992) refere que a pintora, mais do que uma contadora de histórias, é uma criadora de enigmas, remetendo-nos desta forma para a existência de significados

⁵ Conceito inaugurado por Arthur Danto (1961), que inscreve todo um sistema de agentes e convenções responsáveis pela legitimação do objecto artístico. Embora a artista tenha começado a sua carreira na segunda metade da década de 50, só nos anos 80 conseguiu impor o seu nome e a sua obra no circuito internacional, sendo o convite da National Gallery o reconhecimento e consagração do seu percurso artístico.

⁶ Cf. Réau, 1955-59, 5.º vol.

⁷ “For women, Christian obedience, gestated in the heart of the family, served a honed purpose in Salazar’s programme of nation building. In the first instance as daughter, an apprentice little woman, and then as wife and mother, the female subject in the idealized Salazarist family played a strictly defined role: not only as the necessary link in the chain of patriarchal transmission, but also as the incubator of new, compliant citizens (...).” Rosengarten, 2007, p. 92.

⁸ De muitos outros exemplos destacam-se: *Salazar a vomitar a Pátria* (1960), *Às ordens de sua Excelência* (1961), *O Exílio* (1963), *Cães de Barcelona* (1965), a série *Macaco Vermelho* (1981), *A Família* (1988), *A primeira missa no Brasil* (1993) e mais recentemente a série *Sem Título* (1998-9), uma crítica ao resultado do primeiro referendo sobre a legalização do aborto em Portugal.

outros que ultrapassam a dimensão do imediatamente visível. A linguagem simbólica presente em *O Tempo – Passado e Presente*, determinante no desenvolvimento do presente estudo, permitiu relacionar num primeiro momento esta obra e o contexto da sua produção com a história da pintura e conduziu, posteriormente, uma reflexão sobre a pertinência e a forma como se relaciona a obra de Paula Rego com a prática pictórica na contemporaneidade.

É através do olhar *convalescente* do pintor (Baudelaire, 2006:16), inscrito na figura do bebé representado no lado direito da pintura, que estabelecemos o paralelo com a própria obra da pintora que inicia uma nova fase da sua carreira e vê reconhecido o seu trabalho pelo *mundo da arte*⁵. Esta figura, que a artista assume como alusão ao nascimento da sua neta Lola, é encimada por um anjo fundido com a parede-biombo onde se insere através do tratamento pictórico. A sua forma apresenta-se esbatida através da linha de contorno, que perde o rigor que as restantes figuras do quadro apresentam, e através da cor, sendo empregue no seu tratamento uma harmonia de tonalidades de matiz vermelho e castanho que nos recordam o tratamento conferido ao biombo de *A Prova*. É sobretudo a partir do castanho que se estabelece a ligação entre os diferentes planos que encerram a composição. No entanto os discursos presentes em cada um dos espaços assumem características distintas através dos elementos figurativos: se à esquerda encontramos uma clara alusão ao mar numa perspectiva que funde elementos relacionados com a História de Portugal (sendo a caravela um símbolo dos chamados Descobrimentos portugueses), a actividade de marinheiro de Keith Sutton e as viagens de S. Jerónimo⁶, o centro da composição alude à pintura produzida num contexto de encomenda e fruição religiosa, da mesma forma que a imagem do anjo e a figura do bebé estabelecem com o observador uma relação de familiaridade que remete para o registo vernacular da cultura tradicional – significando-se estas três camadas sociais enquanto superestrutura, numa crítica subtil à retórica propagandística do Estado Novo. Na sua *Lição*, amplamente difundida nas escolas primárias, Salazar inculcou a obediência e a resignação sob o lema *Deus, Pátria, Família*, que se impunha à sociedade enquanto estrutura hierárquica e na qual a mulher tinha um lugar subserviente.⁷ Realidade que, vivenciada pela pintora e vinculada à sua imagética, trespassa nas recorrentes alusões à história e à política⁸, que têm nos Descobrimentos e na ditadura salazarista os dois momentos-chave. As imagens em circulação na época, nomeadamente as dos manuais de estudo, retomadas não só ao nível da forma e da cor, funcionam como um «catálogo» onde Paula Rego se parece inspirar para «vestir» de ambiguidade as personagens das suas histórias. Na presente obra cabe destacar a capa azul de pescador que marca a divisão de planos e o traje escolar, característico dos rapazes da *mocidade*, com que é representada a adolescente – vestes que acentuam a robustez das formas desenhadas e se sobrepõem aos traços de feminilidade. Outras recorrências, como os azulejos bicromos em azul e branco onde Paula Rego representa jogos infantis, a extremidade da moldura do quadro apócrifo acima do aparador que remete para os beirais da casa portuguesa de Raul Lino, ou o mar que a porta aberta ao fundo deixa

adivinhar como horizonte, reportam à sua infância – serão memórias convocadas da quinta dos seus avós na Ericeira.

Confrontando-nos com três realidades sociais distintas, de uma mesma sociedade, ao evocar o régio, o religioso e o popular, a pintora remete-nos para a função pedagógica da arte, em geral, e da pintura, em particular, cujo discurso visual actuava, desde a Idade Média, junto das populações caracterizadas por elevado índice de iliteracia. Assumindo uma duplicação de significados, a pintura continha, então, por um lado uma linguagem erudita, codificada, presente nos motivos iconográficos e atributos alegóricos, por outro conseguia chegar a um público mais vasto através de histórias que circulavam e faziam parte da tradição oral, tomadas, enquanto narrativa, pela imagem. Assim procede Paula Rego, ao aglutinar uma linguagem visual erudita com a tradição popular, evocando superstições, contos, rimas, lengalengas, lendas e canções de embalar, sinais vivos de uma realidade desmesurável registados em cancionários e transmitidos oralmente de geração para geração. Num apelo ao arcanjo Gabriel quase que podemos «ouvir»: Anjo da guarda/minha companhia/guarda a minha alma/de noite e de dia.

II.

A experiência de uma obra de arte é sempre constituída em parte pelos pensamentos e sentimentos que permitiram – ou mais que isso, que provocaram a realização da obra. Se a obra não for um veículo dessas emoções, por mais surpreendente que seja uma forma, não teremos diante de nós arte, mas composição.

Rosalind Krauss⁹

É num grande formato, com 183x183 cm, que a *petite histoire* de *O Tempo – Passado e Presente* se desenrola. Multifigurativa, a pintura, um acrílico sobre papel montado em tela, denota um claro *horror vacui*, sendo o desenho utilizado por Paula Rego como elemento unificador. Verifica-se, assim, uma retoma do método clássico de representação, que se manifesta nos estudos preparatórios, no recurso à perspectiva científica e à linha de contorno que, dominando, inscreve a pintura, individualiza e confere destaque às figuras, e no próprio esquema de organização espacial onde se verifica uma opção pela composição triangular centralizada¹⁰. O sistema figurativo é estruturado a partir da inscrição metafórica de elementos da realidade, construindo-se o discurso visual a partir do jogo anacrónico das figuras¹¹. As personagens mantêm as características de género, surgindo agrupadas em três planos distintos, ocupam o centro da composição sem corromper a integridade do fundo. O gesto e as posições que assumem na pintura têm correspondência na realidade, assim como o tipo de vestuário e a cor com que a artista as representa, mas poderão remeter para uma realidade outra, além da figura visível, da ordem do *figural*¹². A pintora retoma obras dos grandes mestres conferindo-lhes o mesmo

⁹ Rosalind Krauss, “Uma Visão do Modernismo” in Ferreira & Cotrim (org.), 1997, *Clement Greenberg e o debate crítico*, p. 165.

¹⁰ A partir da série *Vivian Girls*, inspirada na novela de Henry Darger, a artista vai incorporando, gradualmente, os procedimentos técnicos que regiam o método clássico da representação. *The Maids* é o momento de viragem, pois para explorar a tridimensionalidade das figuras a pintora recorre a jogos de luz e sombra. O mesmo acontece com o recurso ao modelo: renegado na fase das colagens será um procedimento recorrente a partir do final dos anos 80. Cf. McEwen, 1992, pp. 104-153.

¹¹ As figurações são fiéis ao sistema representativo clássico, na medida em que as figuras surgem num espaço-tempo de representação cenográfica onde o desenho, processo e produto em simultâneo, é sempre ponto de partida e elemento unificador. É através do desenho, numa aproximação à estética renascentista, que Paula Rego inscreve o real na pintura.

¹² Gilles Deleuze (2011) contrapõe o “figural” ao “figurativo” salientando a capacidade do “figural”, enquanto forma sensível que remete para a ordem dos sentidos, das sensações, se exceder ao “figurativo” que, associado à *mimesis*, ilustra, narra, representa, o objecto real. Em oposição o “figural” capta o que não é visível, a presença ausente, a emoção.

¹³ Erwin Panofsky (1994) refere-se assim a esta obra: “() o próprio Antonello da Messina, tão influenciado pela Arte dos Países Baixos, elabora o estudo de São Jerónimo conferindo-lhe uma longa distância perpendicular, de tal forma que, como quase todos os interiores italianos, este se resume, essencialmente, a um exterior arquitetónico a que se retirou a superfície frontal. Este pintor só dá início ao espaço ao nível do plano do quadro, ou melhor, atrás deste plano, e é quase exactamente no centro que situa o ponto de fuga central.” Panofsky, 1994 (1925), p. 64.

¹⁴ De entre outros: o leão, pelo carácter de «no-breza» a que o animal está associado, símbolo de Cristo, poderoso, justo e sábio, é ainda símbolo de «guarda do limiar», veja-se, de entre outros, Rodrigues, 1995, pp. 181-33; no entanto, na nossa perspectiva, cremos ser mais indicada a leitura a partir da iconografia de S. Jerónimo, onde o significado intrínseco do leão, enquanto atributo do santo, poderá remeter para valores morais, jogos de humildade, submissão e poder – gratidão, obediência, subjugação da força pela razão.

tratamento. Por norma, as figuras surgem representadas no interior de espaços cenográficos, projectadas num fundo abstracto que, simultaneamente, resguarda e revela, numa tentativa de isolar a figura e representar o lugar imaginário do observador como se o espaço fosse o prolongamento do seu ângulo de visão. O observador é, assim, parte integrante da representação mas destituído de qualquer papel activo – puro espectador de uma cena teatral representada para consumo privado. O recurso à pintura seriada reforça essa dimensão de teatralidade, porque nas obras de Paula Rego há a construção de pequenas narrativas, a marcação de tempos e espaços diferentes.

Nesta pintura, são várias as obras convocadas e apropriadas pela artista. O tema e o espaço arquitetónico do *S. Jerónimo na sua cela* (c. 1475) de Antonello da Messina¹³ influenciaram a produção da obra, no entanto a relação interior/exterior é invertida: em da Messina o espaço apresenta-se «fechado», o tempo petrificado, e o observador é apenas convidado a observar; em Paula Rego o observador já se encontra no interior do espaço onde se desenrola a acção da pintura, assumindo o lugar de espectador; a ilusão do espaço, em perspectiva, é-nos sugerida em Antonello pelo padrão geométrico do chão e pela arcaria à direita; em Paula Rego são as ortogonais marcadas pela parede lateral esquerda e pela sobreposição de planos à direita que fecham o espaço e conduzem o olhar através da pintura. Assim, à objectividade legitimada pela arquitectura no *São Jerónimo* de Antonello, a pintora contrapõe a subjectividade do ponto de vista do observador. Para a construção das figuras do primeiro plano Paula Rego recorre ao jogo realidade-ficção, fazendo coincidir em cada personagem a representação de alguém do seu mundo real com uma imagem retirada de uma obra da National. Desta forma, a figura masculina, não sendo a representação de S. Jerónimo mas um retrato de Keith Sutton, encontra-se na mesma posição mantendo a atitude pensativa e introspectiva que a figura do *S. Jerónimo numa paisagem* (c. 1440) de Bono da Ferrara (Fig. 3); a figura da menina a desenhar («retrato» da artista quando jovem) coincide com a imagem do leão na pintura de Bono da Ferrara, não só ao nível da relação espacial que este estabelece com a figura de *S. Jerónimo* mas também do posicionamento do corpo. No entanto a cena remete para um episódio da vida do Santo que, diferente do representado por Bono da Ferrara, poderá relacionar-se com a sua estada em Roma onde teve Eustáquia e Santa Paula como discípulas. No que concerne ao bebé, parece-nos muito próxima a relação de semelhança com o leão representado por Domenichino em *A visão de S. Jerónimo* (a.1603) (Fig. 4). Do mesmo modo a relação entre o par leão/anjo em Domenichino é assumida em *O Tempo...* pela dupla bebé/anjo. Assim, ao jogo realidade-ficção sobrepõe-se a injunção profano-religioso, não deixando de ser curiosa a associação da própria pintora ao leão, cuja interpretação iconográfica se reveste de significados múltiplos¹⁴. O conjunto de obras apropriadas por Paula Rego, ao remeterem para diferentes episódios da vida de S. Jerónimo, promovem não só a revisitação da sua iconografia, como uma incursão pela história da sua representação.



Fig. 3 – Bono da Ferrara, S. Jerônimo numa paisagem, c. 1440, Tempera de ovo, 52 × 38 cm, National Gallery, Londres.



Fig. 4 – Domenichino, A visão de S. Jerônimo, a. 1603, Óleo sobre Madeira, 51,1 × 39,8 cm, National Gallery, Londres.

Por sua vez, as pinturas hagiográficas reproduzidas no fundo do quadro são reproduções fiéis ao *S. Francisco em Meditação* (c. 1636-9) de Francisco de Zurbaran, ao *São Sebastião* (c. 1623) de Gerrit van Honthorst e ao *São Cristovão*, no reverso do volante esquerdo, do *Tríptico de Donne* (c. 1478) de Hans Memling (Fig. 5) – identificado de forma errônea, na bibliografia de referência, como o Sto. Antônio Abade representado no reverso do volante direito deste mesmo tríptico¹⁵. cremos que a selecção destas obras não terá sido irreflectida: através delas são evocadas as principais Escolas da Pintura Ocidental dos períodos do Renascimento e Barroco, nomeadamente, Veneza, Siena, Roma, Flandres, Espanha e Alemanha. A temática hagiográfica revela-se elemento unificador, transversal a todas as obras, mestres e escolas de pintura convocados, potenciando, igualmente, a alusão à relação de proximidade e cumplicidade entre arte e religião, que pautou a pintura ocidental, sobretudo a partir do século xv. Recorrendo à mesma fonte escrita que os artistas do Renascimento com obra na Nacional Gallery utilizaram – a *Legenda Aurea*¹⁶ de Jacopus de Voragine –, Paula Rego presta homenagem aos mestres do passado, assumindo as figuras uma duplicação de significados¹⁷. Verifica-se, assim, a existência de um terceiro discurso erudito que remete para a história da pintura.

¹⁵ Por exemplo, veja-se, entre outros, Wiggins, 1992; McEwen, 1992 e 2008.

¹⁶ A narrativa hagiográfica, escrita pelo frei dominicano na segunda metade do século xiii, tem como fonte principal os relatos recolhidos da Antiguidade Tardia e da Alta Idade Média. A maioria das vidas baseia-se em acontecimentos ocorridos entre os séculos i e iv, o que leva a que na *Legenda Aurea* dois terços dos santos lembrados por J. de Voragine possam ser classificados como mártires.

¹⁷ O conhecimento da obra foi proporcionado a Paula Rego por Erica Langmuir, directora dos serviços educativos da Nacional Gallery, que lhe ofereceu fotocópia do livro: “It was an exciting connection to find myself using the same book for the painting as so many artists had used for

theirs all those years ago – extraordinary, really. So it is a tribute in a way – although of course the figures have turned out differently because they portray people who are alive today. (...) None of the figures are copied from paintings; they duplicate them, that's the point.” Paula Rego citada em McEwen, 1992, p. 211.

É no *Quattrocento* que, com Leon Battista Alberti, o *disegno* se eleva à condição de ciência ou disciplina, passando a ligar-se ao projecto da obra que, desta forma, passa a ser entendido como inteligibilidade pura, circunstância que lhe dá acesso ao estatuto de arte liberal. Por sua vez, esta alteração irá repercutir-se no estatuto social do artista que de mero *faber* (artesão) passa a *auctor* (criador intelectual) (Paixão, 2008: 23-32), sendo recorrente a sua auto-representação como afirmação desse estatuto (Calabrese, 1986:163). No entanto:

Não é este o caso das mulheres-pintoras, que recebem tão-só uma educação artística, mas não a confirmação de serem artistas. Daí o gesto de ruptura: a necessidade de se apresentarem como artistas desde o próprio acto da decisão de fazerem obras de arte. O auto-retrato feminino assume, assim, o estatuto de uma reivindicação e de uma legitimação da artisticidade (Idem, Ibidem).

Segundo José Gil, o auto-retrato enquanto dispositivo da construção de uma presença eterna e independente da fidelidade ou idealização do modelo *cria* a eternidade, significando a auto-representação enquanto processo, independentemente do *medium* escolhido pelo artista, uma tomada de consciência – um devir em si que não procura o ser-reconhecido mas o ser-revelado (2005: 24), – que ultrapassa o físico visível e se centra no intelectual, psicológico e emotivo, numa troca do exterior pelo interior.

Os estudos e desenhos preparatórios de *O Tempo*... testemunham as hesitações e alterações, decorrentes e características do desenvolvimento do processo criativo. Paula Rego usa a técnica convencional da grelha, que facilita a passagem do esboço para tela e a sua ampliação. Refere a pintora, quando confrontada com as alterações presentes no quadro face aos desenhos preparatórios do mesmo: “em última análise é o quadro que dita as regras” (Paula Rego *apud* Wiggins, 1992: s/p). Partimos desta afirmação de Paula Rego para adiantar a hipótese de inicialmente a obra ter

Fig. 5 – Hans Memling, *Tríptico de Donne*, c. 1478, óleo sobre madeira, 71 × 70,3 cm painel central, c. 71 × 35 cm cada painel lateral (volantes), National Gallery, Londres.



sido pensada como uma montagem de elementos que lhe são caros¹⁸ para alvo de reflexão, do próprio contexto de produção e do contacto com a obra dos grandes mestres do passado, assumir e marcar uma posição crítica ao estatuto social do artista e ao percurso da mulher-pintora na história da disciplina e da própria arte. Partindo desta interpretação é possível identificar na obra duas narrativas paralelas: uma interna à obra propriamente dita, personificado pela própria artista que se auto-representa em três tempos diferentes (coincidentes com o bebê, a menina ao fundo e a adolescente) de cariz autobiográfico e objectivo; outra historicista e a ela exterior, na medida em que a ultrapassa, consiste na pintura enquanto disciplina artística, sendo o registo subjectivo da própria pintora, dado que ao perpetuar-se na sua obra, a artista, perpetua em simultâneo a prática disciplinar da pintura e vice-versa. Neste contexto consideramos igualmente pertinente salientar o diálogo que esta obra de Paula Rego estabelece com *As Meninas* de Diego Velázquez (Fig. 6). Vários são os aspectos formais e simbólicos em que as pinturas coincidem: a porta que se abre ao fundo para onde converge a obliquidade da construção espacial assinalando o ponto de fuga; a profusão de figuras; a convocação de obras de pintores precedentes e, no caso de Velázquez, também seus contemporâneos; a elisão do sujeito (Foucault, 1968). É, no entanto, através da auto-representação – com a suspensão do gesto em Velázquez e a folha em branco em Paula Rego, com o facto de os pintores integrarem não só a pintura mas também o seu tempo e contexto histórico de produção (para Velázquez a corte e para Paula Rego a instituição museu) – num campo expandido que, ultrapassando o reconhecimento e legitimação do estatuto do pintor enquanto artista e intelectual, se afirma a essencialidade da pintura como meio de conhecimento e de transmissão desse mesmo conhecimento. E aí se inscreve, na nossa perspectiva, o *leitmotiv* de *O Tempo* pois, tomando de empréstimo as palavras de Germaine Greer (1992: s/p), “não é possível pintar e rejeitar a Pintura”. Reportando-nos ao comentário de Luca Giordano ao quadro de Velázquez, “Questa è una teologia de la pittura”¹⁹, que reflecte a sua admiração e, sobretudo, considera pela primeira vez uma pintura como *obra sistema*, onde cada símbolo reenvia para outro conjecturando entender a pintura como uma linguagem, permite-nos interpretar esta obra de Paula Rego como «alegoria da história da pintura», na medida em que se nos apresenta como *realidade, ilusão e réplica*²⁰ – representação da representação.

III.

(...) os quadros de Paula Rego contam histórias, (...) característica pouco habitual na arte dos nossos dias (...). Apesar da complexidade e variedade dessas histórias, há alguns temas básicos, dos quais os mais persistentes são a Dominação e o Tempo Passado. (...) A justaposição de acontecimentos de épocas diferentes nas histórias e a frequente referência ao passado relacionado com



Fig. 6 – Diego Velázquez, *Las Meninas*, c. 1656-7, óleo sobre tela, 318 × 276 cm, Museo del Prado, Madrid.

¹⁸ Referimo-nos, nomeadamente, à vontade de retratar o crítico de arte e seu amigo Keith Sutton, ao fascínio pelo espaço arquitectónico representado no *São Jerónimo* de da Messina, à felicidade que o nascimento de Lola lhe proporcionou, às brincadeiras de infância na quinta dos avós na Ericeira, ao início da sua adolescência quando a vontade de desenhar se sobrepunha aos demais estudos, ao medo associado ao peso que a religião exercia sobre Paula Rego, de entre outras marcas autobiográficas.

¹⁹ Veja-se, de entre outros, D. Arasse, *On n’y voit rien*; M. Foucault, *As palavras e as coisas*; Leo Steinberg, “Velázquez ‘Las Meninas’”, in *October*, n.º 19, 1981.

²⁰ Tal como Velázquez, em *Las Meninas*, também Paula Rego em *O Tempo* nos apresenta “o real, o reflectido e o pintado em três estados independentes, três modalidades do visível que se produzem e se sucedem uma à outra num círculo perpétuo, a realidade, a ilusão e a réplica que a arte leva a cabo, movem-se numa circulação incessante.” Steinberg, 1981, p. 55.

²¹ Willing, 1971, p. 18.

²² Heidegger, 2008 [1977], p.12.

²³ Considera-se como princípios reguladores da prática pictórica o desejo de fixar uma imagem real e de a fazer subsistir para além do seu próprio tempo, aqui presente através do retrato e da auto-representação; a utilização da pintura enquanto meio de registo, expressão e transmissão de conhecimento, por via da reflexão que o estatuto do pintor, e especificamente da condição e tratamento a que a mulher-artista foi submetida no seio da disciplina, proporciona; o recurso ao desenho, à perspectiva e à montagem, de entre outros recursos técnicos.

²⁴ Tradução livre dos autores.

²⁵ “Appropriation, site specificity, impermanence, accumulation, discursivity, hybridization – these diverse strategies characterize much of the art of the present and distinguish it from its modernist predecessors. They also form a whole when seen in relation to allegory, suggesting that postmodernist art may in fact be identified by a single, coherent impulse, and that criticism will remain incapable of accounting for that impulse as long as it continues to think of allegory as aesthetic error (Owens, 1980: 75)”. Na realidade e no que concerne à prática artística “(...) modernism and allegory are not antithetical, that it is in theory alone that the allegorical impulse has been repressed. It is thus to theory that we must turn if we are to grasp the full implications of allegory’s recent return (*Idem, Ibidem*: 79)”.

²⁶ Para o autor e no que concerne à pintura, a pureza artística reside na abstracção pura, na imersão da pintura no *medium* que lhe é intrínseco, logo desvinculada da representação mimética e de dimensão metafísica, apolítica e independente das exigências ou condicionalismos impostos pelo mercado da arte. Devendo para tal, o artista, explorar a planaridade bruta da superfície sem recorrer aos subterfúgios “ilusionistas” da tridimensionalidade, ou seja, da perspectiva. Cf. C. Greenberg, “Vanguarda e Kitsch” in Ferreira & Cotrim, 1997, pp. 27-44 (inicialmente publicado em *Partisan Review*, 1939).

o presente mostram uma preocupação com o facto de as pessoas enfrentarem situações novas com equipamento ou atitudes próprios de tempos anteriores.

Victor Willing²¹

Para encontrar a essência da arte, que reina realmente na obra, procuramos a obra real e perguntamos à obra o que é e como é.

Martin Heidegger²²

A par de todas as convulsões que pautaram a arte do início do século xx e apesar do «impulso» distintivo do paradoxo destruição-criação (Grenier, 2005: 13), definidor da relação dos artistas da modernidade com os seus predecessores, é através da pintura que se processam algumas das grandes conquistas formais. A coexistência em *O Tempo – Passado e Presente* dos três princípios reguladores que têm marcado a história da pintura ocidental²³, remete-nos para uma reflexão sobre procedimentos intrínsecos à prática da disciplina. Oferecendo-se ao observador como uma fonte de leituras múltiplas, convocando o seu próprio conhecimento e cultura visual, a obra funciona como um código de referentes sociais e culturais, que em contexto museológico toma posse de toda a sua dimensão retórica. Esta linha de pensamento, corroborada pelos argumentos apresentados, permite inscrever *O Tempo – Passado e Presente* no conceito de alegoria, que Castiñeiras González afirma como um dos recursos mais frequentes na cultura figurativa tradicional dado permitir a representação simbólica de ideias abstractas através de figuras, grupos de figuras ou atributos. O recurso à alegoria na contemporaneidade é, segundo Craig Owens (1980: 68), “uma atitude tal como uma técnica, uma percepção tal como um método”²⁴. Salientando que a alegoria não foi erradicada da arte nem ficou obsoleta com as premissas defendidas e definidoras do movimento romântico – que pelo contrário se estendeu ao Modernismo, subsistindo, embora «camuflada», no seio da arte moderna – o autor defende a existência de um fenómeno artístico, desenvolvido a partir de 1960²⁵, que se apresenta como um discurso alternativo às premissas defendidas pelas teorias modernistas que, no que concerne à pintura, consagravam o expressionismo abstracto como o ideal pictórico. Servindo de contraponto ao modernismo defendido por Greenberg²⁶ – que culminaria no “grau zero” da pintura segundo Yve-Alain Bois (2004) – surge uma tendência revivalista, tendência essa que se prolongará aos anos 80 e subsequentes, que retoma para a pintura procedimentos técnicos e soluções estéticas característicos da arte produzida nos períodos que antecederam o Modernismo. Segundo a noção freudiana de *acção diferida*, é o facto de um acontecimento ser apenas plenamente registado através de um outro que desencadeia o seu reconhecimento. Para Hal Foster (1996: 28), a visão da arte do presente deve permitir estabelecer relações por antecipação (visão do futuro) e por retornos (conhecimento do passado). Em Paula Rego a existência dessa visão do futuro e conhecimento do passado estimula a continuidade transformativa que determina a inovação, já que, o “(...) que define a inovação não é apenas o que traz de novo em si mesmo – com o que não chegaria a perceber-se como tal por falta de referências – mas a novidade

que traz ao olhar sobre o que já existia (...)” (Almeida, 2008:193). Assim, em *O Tempo – Passado e Presente*, obra aqui entendida como uma alusão à história da pintura que tem no tempo histórico o tema e na pintura o motivo²⁷, não é a pulsão mimética que motiva a artista mas a combinação de formas múltiplas da história da pintura e da arte, a desconstrução e reformulação do real, a afirmação da linguagem pictórica e, através dela, da injunção da arte com a vida. Desta forma a pintura de Paula Rego revela-se genuinamente contemporânea, recordando Agamben (2010: 28):

(...) o contemporâneo não é somente aquele que, percebendo o escuro do presente, capta a sua luz invendável; é também alguém que, dividindo e interpolando o tempo, está em condições de o transformar e de o pôr em relação com os outros tempos, de ler de modo inédito a sua história, de a «citar» segundo uma necessidade que não provém de modo algum do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se essa indivisível luz que é o escuro do presente projectasse a sua sombra sobre o passado e este, tocado por esse feixe de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas da hora.

Não se verificando qualquer tentativa de ruptura, nem *pastiche*, mas apropriação, montagem, duplicidade de significados, confronto, reflexão crítica, por vezes com uma acentuada carga irônica – procedimentos que permitem relacionar a obra de Paula Rego com os conceitos de Modernismo e Pós-modernismo tão assazmente debatidos quer na crítica quer na teoria da arte contemporânea –, pois se “ser moderno é saber o que é que já não é possível” (R. Barthes *apud* Bois, 2004: 129), ser pós-moderno implica a “desconstrução conjuntiva das três instâncias que a pintura modernista dissociou (o imaginário, o real e o simbólico)” (Bois, *Ibidem*).

Assumindo-se *O Tempo – Passado e Presente* enquanto estrutura alegórica da história da pintura, entendemos a obra como o momento inaugural de uma série constituída por *O Sonho de José* (1990) (Fig. 7) e por *A Artista no Atelier* (1993) (Fig. 9) – o único auto-retrato pintado e assumido pela artista enquanto tal, ao longo da sua carreira – dado que as três obras, sendo individuais, comunicam entre si através do motivo de reflexão. Assim, nesta série, *O Sonho de José*, interpretação de *A Visão de S. José* (c. 1642-3) de Philippe Champaigne, terá por objecto de reflexão a mulher-pintora através do jogo de poder que estabelece com o modelo masculino (Wiggins, 1992: s/p), sendo de salientar a aproximação formal ao auto-retrato de Artemisia Gentileschi em *A Alegoria da Pintura* (c. 1639) (Fig. 8),

²⁷ Segue-se aqui a definição de tema e motivo presentes em Castiñeiras González, que, como o próprio autor faz questão de frisar, difere da definição de E. Panofsky. Segundo Panofsky o tema seria uma alusão à história literária ou ideia da representação enquanto o motivo seria cada um dos elementos formais constituintes do tema. Cf. *Op. cit.*, pp.41-42.



Fig. 7 - Paula Rego, *O Sonho de José*, 1990, Acrílico sobre papel. In MCEWEN, J. (2008). Paula Rego. Londres: Phaidon Press.



Fig. 8 - Artemisia Gentileschi, *Auto-retrato ou Alegoria da Pintura*, c. 1638/9, óleo sobre tela, 96.5 × 73.7cm, Royal Collection, Londres. The Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2013

Fig. 9 – Paula Rego, *A Artista no Atelier*, 1993, Acrílico sobre papel. In MCEWEN, J. (2008). Paula Rego. Londres: Phaidon Press.

Fig. 10 – Nadar, *George Sand*, c. 1870, fotografia. Arquivos fotográficos. Mediateca da arquitectura e do património. Disponível em: <http://www.georgesand.culture.fr/fr/co/co16.htm>



enquanto em *No Atelier* (1993), ao se auto-retratar a fumar cachimbo e alheada do espaço que a rodeia, Paula Rego retoma *O Atelier* (1855) de Courbet para, numa homenagem a George Sand (1804-1876) (Fig. 10) (McEwen, 2008: 207), afirmar a sua posição e condição feminina no mundo da arte.

A análise da serialidade no *corpus* produzido por Paula Rego, sobretudo desde a década de 1980, permite identificar o universo feminino como o elemento, transversal e recorrente, que lhe confere homogeneidade. Donde inferimos, a serialidade tem no feminino, simultaneamente elemento unificador e de transgressão, o *precursor sombrio* – sendo a mulher (re)tratada com uma identidade inconstante e mutável, fixada por singularidades e *elementos diferenciais* que superam as inter-semelhanças (Deleuze, 2000: 440-1). Por conseguinte, numa análise de conjunto pode-se concluir que, o elemento feminino estabelece a relação de semelhança e assume nesta série – através da auto-representação em *O Tempo – Passado e Presente* e em *O Sonho de José*, e do auto-retrato em *No Atelier* – uma dimensão autobiográfica.

*

Tendo presente a natureza polissêmica e o carácter anacrónico da obra de arte (Didi-Huberman, 2000), importa concluir destacando a relevância que investe os estudos de teoria da arte, para a renovação do pensamento e discurso crítico no âmbito disciplinar da própria História da Arte, dado que na arte como na pintura “o que é maravilhoso (...) é que a pessoa pode inventar a sua própria história” (Paula Rego *apud* Wiggins, 1992: s/p).

Bibliografia

- AAVV. 1997. Paula Rego. Lisboa: CCB, Fundação das Descobertas.
- AGAMBEN, Giorgio. 2010. “O que é o contemporâneo” in *Nudez*. Lisboa: Relógio d’Água.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto. 2008. *A Vontade de Representação*. Porto: Campo das Letras.
- ARASSE, Daniel. 2000. *On n’y voit rien*. Paris: Denöel.
- BAUDELAIRE, Charles. 2006 [1863]. *O pintor da vida moderna*. Lisboa: Vega.
- BENJAMIM, Walter. 1992 [1936]. “O Narrador” in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d’Água.
- BOIS, Yve-Alain. 2004 [1991]. “Pintar: A tarefa do luto” in MEINHARDT, J. (Ed.). 2004. *Pintura – Abstracção depois da abstracção*. Lisboa: Público e Fundação de Serralves.
- CALABRESE, Omar. 1986. *A Linguagem da Arte*. Lisboa: Editorial Presença.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ. 1998. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Editorial Ariel.
- DANTO, Arthur. 1961. “O Mundo da Arte” in D’OREY, Carmo. 2007. *O que é a arte? – A Perspectiva Analítica*. Lisboa: Dinalivro.
- DELEUZE, Gilles. 2000. *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D’Água.
- . 2011 [1981]. *Francis Bacon – Lógica da sensação*. Lisboa: Orfeu Negro.
- DIDI-HUBERMAN. 2000. *Devant le temps – histoire de l’art et anachronisme des images*. Paris: Minuit.
- FERREIRA, G. e COTRIM, C. (Org. e Notas). (1997). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- FOSTER, Hal. 1996. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge: The MIT Press.
- FOUCAULT, Michel. 1968. *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Portugalia.
- GIL, José. 2005. *Sem Título – Escritos sobre Arte e Artistas*. Lisboa: Relógio d’Água.
- GREER, Germaine. 1992. “A Olhar para Paula Rego” in *Paula Rego: Histórias da National Gallery*. Lisboa: FCG-CAMJAP.
- GRENIER, Catherine. 2005. “Le Big Bang Moderne” in *Destruction et Création dans l’Art du 20^{ème} Siècle*. Paris: C.G.P.
- HEIDEGGER, Martin. 2008 [1977]. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70.
- MACEDO, A. Gabriela. 2001. *Through the looking-glass: Paula Rego’s visual rhetoric, an ‘aesthetics of danger’*. Textual Practice.
- MACGREGOR, Neil. 1992. “Introdução” in *Paula Rego: Histórias da National Gallery*. Lisboa: FCG-CAMJAP.
- MCEWEN, John. 2008. *Paula Rego*. Londres: Phaidon Press.

—. 1992. *Paula Rego*. Londres: Phaidon Press.

MEINHARDT, J. (Ed.). 2004. *Pintura – Abstracção depois da abstracção*. Lisboa: Público e Fundação de Serralves.

OWENS, Craig. 1980. “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”. *October*, n.º 12. The MIT Press.

PAIXÃO, Pedro A.H. 2008. *Desenho: a transparência dos signos. Estudos de teoria do desenho e de práticas disciplinares sem nome*. Lisboa: Assírio e Alvim.

PANOFSKY, Erwin. 1994 [1925]. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70.

—. 1989 [1955]. *O Significado nas Artes Visuais*. Lisboa: Ed. Presença.

RÉAU, Louis. 1955-59. *Iconographie de l’art chrétien*. Paris : Presses Universitaires de France.

RODRIGUES, Jorge. 1995. “O Mundo Românico” in Paulo Pereira (Dir.). *História da Arte Portuguesa*, vol. I. Lisboa: Círculo de Leitores.

ROSENGARTEN, Ruth. 2009. *Contrariar, esmagar, amar: a família e o Estado Novo na obra de Paula Rego*. Lisboa: Assírio & Alvim.

—. 2007. “An impossible love: subjection and embodiment in Paula Rego’s *Possession*”. *Art History*, v.30, n.1. Londres: Blackwell Publishing.

—. (Ed.). 2004. *Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas*. Lisboa: Público e Fundação de Serralves.

STEINBERG, Leo. 1981. “Velázquez ‘Las Meninas’”. *October*, n.º 19. The MIT Press.

VORAGINE, Tiago de. 2000. *Legenda Áurea*. Porto: Livraria Civilização.

WARNER, Marina. 1992. “Listening out for the monsters of the night”. *The Spectator*, 28 Nov. 1992, pp. 51-52.

WIGGINS, Coling. 1992. *Paula Rego: Histórias da National Gallery*. Lisboa: FCG-CAMJAP.

WILLING, Victor. 1971. “A ‘Imagiconografia’ de Paula Rego” in ROSENGARTEN, Ruth (Ed.). 2004. *Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas*. Lisboa: Público e Fundação de Serralves.